

Early Journal Content on JSTOR, Free to Anyone in the World

This article is one of nearly 500,000 scholarly works digitized and made freely available to everyone in the world by JSTOR.

Known as the Early Journal Content, this set of works include research articles, news, letters, and other writings published in more than 200 of the oldest leading academic journals. The works date from the mid-seventeenth to the early twentieth centuries.

We encourage people to read and share the Early Journal Content openly and to tell others that this resource exists. People may post this content online or redistribute in any way for non-commercial purposes.

Read more about Early Journal Content at http://about.jstor.org/participate-jstor/individuals/early-journal-content.

JSTOR is a digital library of academic journals, books, and primary source objects. JSTOR helps people discover, use, and build upon a wide range of content through a powerful research and teaching platform, and preserves this content for future generations. JSTOR is part of ITHAKA, a not-for-profit organization that also includes Ithaka S+R and Portico. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Ueber die Tmesis der Präposition vom Verbum bei den griechischen Dichtern, insbesondere bei Dramatikern und Lyrikern.

(Fortsetzung.)

Capitel IV. Euripides.

Die allgemeinen Resultate unsrer Untersuchungen über die Tmesis bei Sophokles und Aeschylus zeigten, daß diese Figur an sich poetische Wirkung habe und von den Dichtern als poetisches Mittel mit Bedacht angewendet worden sei. Es läßt sich erwarten, daß Euripides ein Mittel nicht verschmähte, wodurch sprachlich so viel Effekt erzielt ward. Nach den gewöhnlich eingestandenen Verhältnissen, in denen Euripides zu seinen Vorgängern steht, wäre der Schluß, er habe die Figur, welche jene allseitig ausbeuteten, durch Ueberanstrengung erschöpft und unergiebig gemacht, nicht gerade unwahrscheinlich. Eine andere Befürchtung betrifft die Rechtfertigung der Figur, die doch eben auf poetischer Licenz beruht. Nun liebt es Euripides überhaupt im Ganzen wenig, von seinen poetischen Manipulationen Rechenschaft abzulegen; es kommt ihm oft, wie einem Taschenspieler, nicht auf das Verständniß des Publikums an, sondern auf den Eindruck, auf die Ueberraschung desselben durch die unbegriffne Wirkung, d. h. seine Effekte sind oft sophistisch, und die allgemeine Bemerkung, die der Chor gewöhnlich am Schlusse seiner Dramen macht (*πολλαὶ μοϱφαὶ τῶν δαιμονίων, πολλὰ δ' ἀέλπτως κϱαίνουσι θεοί. καὶ τὰ δοκηθέντ' οὐκ ἐτελέσθη, τῶν δ' ἀδοκήτων πόϱον εὖϱε θεός. τοιόνδ' ἀπέβη τόδε πϱᾶγμα*) bezeichnet des Dichters Art und Weise ziemlich genau. Denn sie

dient eigentlich nur dazu, das von Knalleffekten überrumpelte und aus sich herausgebrachte Publikum durch eine verständige und scheinbar erklärende Redensart zu beruhigen und in Frieden nach Hause zu schicken. So ist oft seine Weise auch bei sprachlichen Formen; er stellt sie hin abweichend vom Usus, also auffällig und eindringlich, aber die innere Rechtfertigung der Freiheit, die er sich genommen, bleibt er nicht selten schuldig, gewöhnlich deshalb, weil sie ihm selbst fehlt. Die Tmesis hält, wie wir gesehen, eine scharf gezogene Linie ein, ihr Gebiet hat feine aber bestimmte Schranken — *τὰ ὑπερβάλλοντα αἰσχρά* — eine genaue Untersuchung des euripideischen Sprachgebrauchs kann uns allein Aufschluß über den Grund oder Ungrund unsrer Befürchtungen geben.

Wir müssen bei Untersuchung der Tmesisfälle im Euripides genau auf die inneren Eigenthümlichkeiten achten und lieber der Anastrophe als der Tmesis einen größern Wirkungskreis bei diesem Dichter zuschreiben. Denn die gröberen Effekte der Tmesis sind oft dieselben, welche eine gut angebrachte Anastrophe erreicht, und da die letztere Figur offenbar viel leichter und weniger der Begründung bedürftig ist, so zieht Euripides sie der schwierigern wenn auch feineren Tmesis viel mehr vor als etwa Sophokles, der in den Sprachformen nicht Steine sah, die er dem Publikum beliebig an die Köpfe werfen könne, sondern lebendige Kinder des Sprachgeistes, die, Jedes mit eigener Miene und Stimme, in harmonischer Verschlingung das Gemüth des Hörers zum luftigen Geisterreigen einladen und emporziehen sollten. Indessen wollen wir damit nicht sagen, daß es der euripideischen Sprache an sinnlicher Wahrheit mangle; insbesondere erfreut sich die Präposition in ihr eines reichen kräftigen Lebens. Stellen, wo sie zum bloßen Flickwort herabgesunken ist wie Iph. Taur. 1137 (*ἄξει λιπαρὰν εἰς Ἀθηναίων ἐπὶ γᾶν*), sind selten. —

Iph. Taur. 814:

Κατὰ δὲ δάκρυ' ἀδάκρυα, κατὰ δὲ γόος ἅμα χαρᾷ
τὸ σὸν νοτίζει βλέφαρον, ὡσαύτως δ' ἐμόν . .

Eine plastische Tmesis hat es mit Bildern zu thun; die Präposition, abgetrennt und hervorgehoben, drängt ihren ursprünglichen Raum-

begriff dem Auge auf. Es sind also concrete Begriffe, welche, in einen Rahmen gefaßt, dem Zuschauer vorgeführt werden. Jede Figur, um schön zu sein, muß einfach hervortreten, d. h. ihre besondre Eigenthümlichkeit rein zu Tage legen; eine Figur, in die noch andere Figuren eingreifen, wird durch diese Verwickelung zwar prächtiger und künstlicher, aber verliert an eigenthümlicher Schönheit. So wirkt auch die Tmesis nur dann gut, wenn sie einfach selbständig wirkt. Metaphern aber und Allegorieen thun durch Eingriff in ihr Schema ihr weit mehr Eintrag als jedem andern poetischen Mittel, weil die Tmesis recht eigentlich plastische concrete Begriffe braucht. An diesem Fehler, der Ueberladung mit Figuren und der Störung der Wirkungen der Hauptfigur, leidet nun die vorliegende Stelle auf höchst unangenehme Weise. Schon daß der Hörer, wenn er die fallenden Thränen sieht, daran erinnert wird, daß diese Thränen eigentlich keine echten (schmerzlichen) sind, stört. Am meisten aber dissonirt das folgende Bild „nieder benetzen Klag' und Jubel dein Auge". Denn nur in so fern man *γόος ἅμα χαρᾷ* als identisch mit dem eben gehörten *δάκρυ' ἀδάκρυα* auffaßt, ist das Bild zulässig. Aber immer bleibt doch etwas Gespreiztes, Gesuchtes in einer derartigen Behandlung abstrakter Begriffe. Die guten Wirkungen der Tmesis — kräftige Hervorhebung des lokalen Elements und Bewegung des Tones — werden durch die Geschrobenheit des Ausdrucks fast verwischt. Wie sollte man sich auch wundern, daß nach so ermüdenden Stichologieen und langen oratorischen Expectorationen ein plötzlicher lyrischer Gefühlsausbruch mißräth?

Von bei weitem größeren Werthe sind die Tmesen im Chorgesange

Iph. Taur. 1201 ff.:

γέλασε δ' (ὁ Ζεύς), ὅτι τέκος ἄφαρ ἔβα
πολύχρυσα θέλων λατρεύματα σχεῖν.
ἐπὶ δ' ἔσεισε κόμαν,
παῦσε δ' ὀνείρους νυχίους,
ἀπὸ δὲ μαντοσύναν
νυκτωπὸν ἐξεῖλεν βροτῶν, καὶ . . .

Beide Fälle sind lyrischer Natur d. h. geflossen aus hoher Gefühls-

erregtheit, sonst aber in Wirkung und Form sehr verschieden. Der erste (ἐπὶ δ' ἔσεισε) in einfacher schöner Form wirkt veranschaulichend und lebendig; das Bild tritt durch die Figur klarer vor das Auge. Auch in dem andern Falle ist Plastik erreicht, denn der Begriff „ἀπό" wird rasch und energisch hervorgehoben. Aber eigenthümlich ists, daß das folgende Verbum noch componirt ist. Ἀπεξαιρεῖν ist sonst ungebräuchlich, indessen hätte Euripides es sich bilden können. Allein es bietet sich eine leichtere Erklärungsart. Ἀπό nämlich leitet das folgende ἐκ ein, wie es ja Fälle giebt, wo dieselbe Präposition tmetisch und dann noch beim Verbum steht (wie Soph. O. T. 184). Allerdings berührt die gänzliche Identificirung des ἐκ mit ἀπό — als einzige Möglichkeit das Bild naturgemäß festzuhalten, wenn wir nicht ein Hysteronproteron annehmen wollen — unangenehm genug. Sonst wirkt die Tmesis hier recht gut. Sie giebt dem Verse Schwung und eine gewisse Grandiosität, die dem Inhalte entspricht.

Rhes. 72:

> ὡς ἄν τις αὐτῶν καὶ νεὼς θρώσκων ἔπι
> νῶτον χαραχθεὶς κλίμακας ῥάνῃ φόνῳ.

Eine Vergleichung mit ib. 93:

> φεύγουσιν ἄνδρες κἀπιβαίνουσιν νεῶν

und mit ib. 100:

> φεύγοντας αὐτοὺς κἀπιθρώσκοντας νεῶν

beweist die Gewöhnlichkeit der Verbindung des Genitivs mit ἐπιθρώσκειν und zwar gerade von ναῦς. Es steht der Annahme der Tmesis hier also nichts entgegen. Ihr Zweck ist lebendige Malerei. Das kecke rasche vereinzelte Aufschlagen des ἐπί im Verse correspondirt ganz mit dem auf das Schiff springenden Fuße des waghalsigen Stürmers, und diese Plastik, diese lebensvolle Kraft erreicht die Präposition eben nur durch ihre Abtrennung. Es ist dies eine der allereinfachsten Formen der Tmesis, wir wollen sie anastrophische nennen.

Rhes. 828:

> ἢν δὲ χρόνῳ παρὰ καιρὸν
> ἔργον ἢ λόγον πύθῃ,

κατά με γᾶς ζῶντα πόρευσον . .

eine echte lyrische Tmesis; ihr Zweck emphatische Hervorhebung des Hauptsatzes. Diese Figur ist bei Imperativen immer sehr gut angebracht, denn sie verstärkt die Begriffe des Verbum wie der Präposition und giebt dem ganzen Satze energischen Schwung. Auch hier unterstützt das Metrum die Figur, indem es auf *κατά* einen Hauptictus legt. Der Begriff „nieder" fällt mit furchtbarer Gewalt auf das Gemüth des Hörers; die andern Begriffe bilden dazu fast nur Accessorien: die Hauptsache ist: *ἥν* —, *κατά με* —! Solche imperativische Tmesen sind die Höhepunkte tmetischen Wirkens, sie vereinen plastische Anschaulichkeit mit lebendigem Gefühl und kraftvollem Schwung des Ausdrucks.

Tro. 513:

Ἀμφί μοι Ἴλιον, ὦ
Μοῦσα, καινῶν ὕμνων
ἄεισον ἐν . . .

ist, so ähnlich es der Tmesis sieht, Anastrophe. Vergleiche den Anfang homerischer und andrer Hymnen. Diese Einleitung mit *ἀμφί τι ἀείδειν* ist alterthümlich und häufig.

ib. 524:

ὅτ' ἔλιπον ἵππον . . ἔνοπλον ἐν πύλαις Ἀχαιοί·
ἀνὰ δ' ἐβόασε λέως
Τρῳάδος ἀπὸ πέτρας σταθείς . .

Diese Stelle hat sehr bedeutende Schönheiten. Mit Uebergehung des so höchst malerischen *ἀπὸ πέτρας σταθείς* (das so echt griechisch gedacht und gesagt ist, daß wir uns über Matthiä's Note zu dieser Stelle, worin er *ἀπὸ πέτρας* mit *ἀναβοὰν* sc. *ἐκ τόπου* „cf. Musgr. exempl." verbindet, nur wundern können) machen wir besonders auf die plastische Wirkung der Tmesis aufmerksam, welche hier sowohl für das Auge als für das Ohr malt. Auch das Metrum bezeichnet das wirre athemlose Aufspringen des Volks, das mit Arm und Stimme jäh auffährt.

ib. 544:

ἐπὶ δὲ πόνῳ καὶ χαρᾷ
νύχιον ἐπὶ κνέφας παρῆν .

Die Wiederholung hat hier den Zweck den Präpositionsbegriff nachdrücklicher zu machen. Dasselbe bezweckt die Tmesis. Es soll das auf Freud und Leid hinauf gesunkene Dunkel der Nacht gemalt werden. *Ἐπιπαρεῖναι* (in Xen. An.) ist nicht ungewöhnlich; auffällig aber, daß es, als doppelt componirtes Wort, zur Tmesis gebraucht ward. Denn zu dem poetischen Wesen dieser Figur stimmt schlecht das Vorhandensein eines relativ leblosen Gliedes im abgetrennten zweiten Theile des Compositum. Dieser Fehler kommt bei Sophokles und Aeschylus nie vor, auch hier wird er in Etwas durch die Abgebrauchtheit des *παρεῖναι*, das (wie adire) bereits ein Wort war, entschuldigt.

ib. 764:

> *. . . . μητέρ' ἀσπάζου σέθεν,*
> *πρόσπιπτε τὴν τέκουσαν, ἀμφὶ δ' ὠλένας*
> *ἕλισσ' ἐμοῖς νώτοισι καὶ στόμ' ἅρμοσον . .*

eine lyrische Tmesis mit Gefühlsplastik. Jedes Wort wälzt sich hier langsam und zermalmend aus der gequälten Brust, und diese intensive Kraft der Emphase, neben einer gewissen, dem höchsten Schmerze eigenen Malerei bewirkt zum Theil auch die Tmesis, indem sie in die verzweifelte Aufforderung *ἀμφὶ δ'* . . eine in alle Einzelnheiten gehende, ergreifende Bedachtsamkeit legt.

Cycl. 383:

> *ἀνέκαυσε μὲν πῦρ πρῶτον ὑψηλῆς δρυὸς*
> *κόρμους πλατείας ἐσχάρας βαλὼν ἔπι . .*

kann mit Rhes. 72 verglichen werden. Die Tmesis veranschaulicht den hinauf auf den Heerd geworfnen Klotz. Denn sie befreit die Präposition von der schwächenden Einwirkung des Verbum in der Composition und stellt sie frei und kräftig hin, *βαλὼν ἔπι* beendet gewandt und kraftvoll den Vers und bezeichnet zugleich die Leichtigkeit und Kraft des Wurfs.

Bacch. 78:

> *τά τε ματρὸς μεγάλας ὄργια καὶ κυβέλας θεμιτεύων,*
> *ἀνὰ θύρσον τε τινάσσων, κισσῷ τε στεφανωθεὶς*
> *Διόνυσον θεραπεύει . .*

und ib. 519:

μόλε, χρυσῶπα, τινάσσων ἄνα θύρσον κατ' Ὄλυμπον..

sind Tmesen desselben Verbum, das bei Euripides terminus technicus zu sein scheint. Bei der Voranstellung des ἀνά gewinnt der Ausdruck an leichtem gewandtem Schwunge, bei der Nachstellung wird mehr das ganze Bild hervorgehoben; dort sehen wir vor Allem den emporgeschwungnen Thyrsus, hier die schwingende Hand, die ihn emporträgt. Immer wirkt die Figur lebendige Anschaulichkeit; dem Ausdrucke verleiht sie ferner eine Schnelle und leichte Flüßigkeit, die mit dem schwungvollen leidenschaftlich dahineilenden Versmaße gleichen Schritt hält.

Hermanns Conjectur ib. 79: κατὰ κισσῷ στεφανωθείς empfiehlt sich durch poetische Schönheit — empor den Thyrsus, herab Epheukränze, wie malerisch! — und dadurch, daß Euripides auch sonst die Entgegensetzung der Präpositionen (ἀνά κατά) sehr liebt, so daß wir eher den Codices, die alle κισσῷ τε haben, als dem sinnigen Conjector Unrecht geben wollen. Die Tmesis wirkte dabei sehr gut, sie höbe die Anschaulichkeit des Bildes noch mehr.

Auch ib. 89:

νιν δέξατο θαλάμοις Κρονίδα Ζεύς·
κατὰ μηρῷ δὲ καλύψας χρυσέαισιν συνερείδει
περόναις κρυπτὸν ἀφ' Ἥρας ..

enthält eine plastische Tmesis. Indessen war der erste Grund zu derselben wohl die bacchantische Aufregung des Sängers. Die Präpositionen haben in dieser wie in der vorigen Stelle keinen Stützpunkt, auch keinen Ictus, gleichwohl stehen sie selbstständig da, wirken also plastisch, aber mit lyrischer Hast. Wenn einige Erklärer und Herausgeber zu Bacch. 114 eine Bemerkung machen, worin sie dem Euripides „Unkunde im Gebrauche der Tmesis" vorwerfen, weil „sequatur vocabulum cum quo, qui haec recitari audiat, facilius quam cum verbo praepositionem construat," so beweist das nur, daß sie dem innersten Wesen der Tmesis nicht die rechte Aufmerksamkeit geschenkt haben. Nur das Triviale liegt glatt und plan da, das Schöne fordert ein empfindungsvolles großes Auge und ein zartes feines Ohr. Wer solche Empfänglichkeit besitzt, der sieht die Formen nicht bloß äußerlich neben und an einander liegen, son-

dern er begreift ihr inneres Leben, ihr Neigen und Streben zu einander. Sie schlagen nicht räumlich an sein Ohr; sondern getragen von der innern Wucht des verborgenen Gedankens und durch Wahlverwandtschaft zu schöner Harmonie vereint treffen sie sein Gemüth, nicht wie die Körner einer Sanduhr, erst eins, dann das folgende, sondern grundlos scheinbar wie Meeresfluthen bald daher bald dorther eine Welle. So wirkt die Tmesis Schönheit in Formen und Gedanken; sie ist eine ungewöhnliche Figur, aber sie bedarf nicht der auffallenden, auch dem stumpfsten Auge bemerkbaren Stellung im Raume. Die beiden organischen lebenden Gestalten, die sie aus einem organischen Gebilde schafft, sind für ein scharfes Auge, ein geübtes Ohr erkennbar, sie mögen stehen, wo sie wollen. Ein griechisches Ohr wird nie *ἀνὰ θύρσον* verbinden in 519, 78 oder *ἀνὰ βάκχια* in 114 der Bacchen, selbst wenn der Satz dann Sinn hätte. Es ist also kein Fehler des Euripides, der hier vorliegt, sondern des Lesers, wenn er die Tmesis, die gerade hier mit großem Geschick und Erfolge angewandt ist, mißkennt. Uebrigens müßte diese „Unkunde im Gebrauche der Tmesis", die dem Euripides hier Schuld gegeben wird, auch Sophokles, Aeschylus und besonders Pindar zur Last fallen. Denn diese Dichter haben in der Tmesis ebenfalls nicht selten auf die Präposition einen Casus folgen lassen, der von einem die feinsten Sprachnüancen nicht Berücksichtigenden als unmittelbar von der Präposition abhängig gefaßt werden könnte; so Pindar an vielen Stellen, wo freilich die Herausgeber oft die Tmesis verkannt und hochpoetische Wortstellung für Coderverderbniß gehalten haben. Die Griechen selber haben nun sicherlich

Bacch. 114:

κύκλωμα τόδε μοι Κορύβαντες εὗρον·
ἀνὰ δὲ βάκχια συντόνῳ
κέρασαν ἡδυβόᾳ Φρυγίων
αὐλῶν πνεύματι, θῆκάν τε Ῥέας εἰς χέρα, καλλί-
κτυπον εὐάσμασι βακχᾶν . .

sofort verstanden. Es ist eine ganz gewöhnliche Art lyrischer Tmesis, die den Regeln des poetischen Sprachgebrauchs durchaus entspricht und hier eine sehr gute Wirkung hat. „Empor (hinan) aber misch-

ten sie Bacchenlieder zum mittönenden süßhallenden Hauche der phrygischen Flöten". Wie poetisch das Bild der aufwogenden Bacchengesänge ist, die ihre Tonfluthen im Emporsteigen zu den Klangwellen der Flöten mischen, fühlt die gesättigte Phantasie, empfindet im innigsten geheimnißvollen Vereine Aug und Ohr. Schwung und Leben und eine poetischen Bildern so nöthige Feinheit und Tiefe der Empfindung machen den Ausdruck dieser Stelle zu einer der gelungensten Formen des Stückes. Und hier gerade hat die Tmesis das meiste Verdienst. Denn sie hat das prosaische ἀνακεράσαι durch Auseinanderlegung der Begriffe, Hebung des ἀνά und dadurch modificirte Bedeutung des κεράσαι auf einen Gehalt geführt, der eigentlich in dieser Specialität ihm ferner lag. "Empormischen", da es Bewegung enthält, kann sich nur auf Luftartiges, Wellenschlagendes beziehen, und paßt so recht auf den Schall nur. Dadurch erhält denn auch das etwas unbestimmte βάκχια seine genauere Bestimmung. Lyrisch nannten wir diese Tmese wegen des Schwungs der Begeisterung, durch den die einzelnen Satzglieder eine so rasche lebendige Bewegung erhalten; nach ihren Wirkungen ist sie rein plastisch, nur daß sie nicht bloß für das Auge sondern mit Hülfe des Metrums auch für das Ohr oder vielmehr für beider Organe innerste Verbindung im Gemüthe malt.

Das Ohr, ich meine jenes aktive Hören, das die Eindrücke sogleich verarbeitet und plastisch reproducirt, dieses eigentliche Sprachgefühl weist

Bacch. 576 :

θυμὸν ἐκπνέων, ἱδρῶτα σώματος στάζων ἄπο

ins Gebiet der Tmesis. ἀποστάζων σώματος ἱδρῶτα heißt ganz dasselbe wie σώμ. ἱδρ. στ. ἄπο; und ob wir ἀπό als gehörig zum Casus oder zum Verbum fassen, immer hat es in dieser Stellung dieselbe plastische Wirkung. Denn sein starker Begriff "herab" giebt dem Bilde Bewegung. Indessen gerade die Stärke der Präposition macht es unthunlich, sie cum casu zu construiren. Daneben bringt die Gleichheit der Tendenz στάζων und ἄπο in engen Zusammenhang. Ἱδρῶτα und σώματος sind die beiden Materialien, στάζων und ἄπο die bewegenden Elemente des Bildes; darum scheint auch

eine innere Cäsur beide Hälften zu trennen. Σώματος ist Genitiv der Trennung. Zweck der Figur ist Malerei durch Kräftigung der Glieder des Compositum. — Im Verse vorher, ib. 575:

τῷδε περὶ βρόχους ἔβαλλε γόνασι καὶ χηλαῖς ποδῶν

steht ebenfalls eine plastische Tmesis. Die Präposition, stark durch Ictus, hebt das Bild der kreisenden Schlinge anschaulich und lebendig hervor. Das Metrum unterstützt die kräftige Bewegung, die sich hier vermöge der Figur ausspricht.

ib. 537:

τίς ὅδε; τίς πόθεν ὁ κέλαδος ἀνά μ' ἐκάλεσεν Εὐΐου;

Das eilige Metrum, die Menge von Kürzen geben dem Verse den Charakter der Hast und Unruhe. Die Tmesis verstärkt denselben und bringt noch das Jähe, abrupt Auffahrende hinzu, als Folge des ἀνακαλέσαι. Außerdem giebt das hervorgehobene ἀνά der Situation (dem aufgerichteten Haupte, der sprungfertigen Gestalt) viel Anschaulichkeit. Es ist dies eine in Grund und Zweck leidenschaftlich lyrische Tmesis.

ib. 658:

αἱ δέ . . . ἐπὶ δ' ἔθεντο κισσίνους
στεφάνους δρυός τε σμίλακός τ' ἀνθεσφόρου

Die Tmesis machte hier ἐπί mit Zurücksetzung des farblosen ἔθεντο zur Hauptsache. Die Präposition bringt durch sie Bewegung in das sonst wenig ausgeführte Bild. Die Stimmung ist ruhig, der Ton episch.

Heraclid. 610:

παρὰ δ' ἄλλαν ἄλλα μοῖρα διώκει

ist so wenig wie

Hel. 956:

ἀποδός τε καὶ πρὸς σῶσον

Tmesis. Dort ist διώκειν neutral zu nehmen, also παρά zu ἄλλαν zu construiren; hier steht die Präposition (wie sonst πρὸς δέ) adverbial; καὶ πρός γε ist häufiger, cf. Heracl. 636: Hel. 110, u. a.

Die Tmesis in Hel. 106:

Hel. ἦλθες γάρ, ὦ ξέν', Ἰλίου κλεινὴν πόλιν;

Teucer: *καὶ ξύν γε πέρσας αὐτὸς ἀνταπωλόμην* . .
hat weder plastischen noch emphatischen Zweck, sondern dient nur dazu durch Einschiebung von *γέ* den Gedanken logisch zu modificiren, also rein grammatisch.

Hel. 367:

ματέρες τε παῖδας ὤλεσαν
ἀπὸ δὲ παρθένοι κόμας
ἔθεντο σύγγονοι νεκρῶν . .

eine lyrische Tmesis. Das stark hervorgehobne *ἀπό* läßt seinen Begriff mit Kraft und Anschaulichkeit wirken. Die Hast der Bewegung, die Leidenschaftlichkeit der Handlung liegt für das Ohr ebenfalls in dieser Figur.

ib. 474:

πόθεν μολοῦσα,
Λακεδαίμονος γῆς δεῦρο νοστήσασ' ἄπο . .

eine anastrophische Tmesis. Daß man hier Anastrophe vom Casus annehme, verhindert das dazwischen geschobene *δεῦρο*, welches die Figur stören würde. *Λακ. γῆς* ist Genitiv der Trennung; *ἄπο* auch musikalisch zu *νοστεῖν* gehörig. Die Tmesis hatte hier wohl kaum mehr als euphonischen (metrischen) Zweck.

ib. 1163:

τείχεα δὲ φλογμὸς ὥστε Διὸς ἐπέσυτο φλόξ·
ἐπὶ πάθεα πάθεσιν φέρουσ' . .

Hier dient die Tmesis dazu, eine andere Figur, das Wortspiel, recht bemerklich zu machen. Bei der mehr reflektirenden Tendenz dieser Wortfigur geht das Plastische, das ohnehin durch das schwache *ἐπί* kaum bezweckt ward, ganz zu Grunde, und die Schönheit der Stelle beruht nur auf dem Gedanken. Dieser aber tritt eben dadurch, daß das Wortspiel *πάθεα πάθεσιν* zwischen die Glieder von *ἐπιφέρουσα* geschoben ist, sehr energisch auf.

ib. 1459:

κατὰ μὲν ἱστία πετάσατ' αὔραις
λιπόντες ἐναλίαις . .

Die Anschaulichkeit und die imperativische Kraft werden durch das

hervorgehobne κατά vermehrt, welches zugleich den Gang des Verses beschleunigt.

Ion 1194:

σιγὴ δ' ὑπῆλθεν· ἐκ δ' ἐπίμπλαμεν δρόσου
κρατῆρας ἱεροὺς Βιβλίνου τε πώματος . .

und ib. 1204:

ἔσεισε κἀκβάκχευσεν, ἐκ δ' ἔκλαγξ' ὄπα
ἄξυνετον αἰάζουσ' . . .

sind beides echt epische Figuren, welche naturwahr malen. Die kräftige Hervorhebung des ἐκ in 1194 hat poetische Berechtigung, weil die überschwengliche griechische Phantasie den Wein schon heraus aus dem Kruge fließen sieht, so gefüllt ist er. Die Bewegung im Bilde geht eben von dem starken ἐκ aus. Im zweiten Falle, 1204, wo die Worte überhaupt onomatopoetisch sind, malt die Tmesis für das Ohr durch Verstärkung des herausgehobnen ἐκ. — Zwei Bemerkungen drängen sich auch hier uns auf: erstens, daß die Dichter es lieben, eine Präposition, die sie in der Tmesis so kräftig hervortreten lassen, auch sonst noch in der Nähe dieser Figur zu berücksichtigen, wohl mit dem richtigen Gefühle, daß die Wirkung, die eine so bevorzugte Präposition im Gemüthe des Hörers mache, durch frühern Gebrauch derselben eingeleitet oder durch spätern neu angeschlagen werden müsse. So steht denn ἐκ hier 1193, 94, und zweimal 1205 (denn die Lesart κἀκβάκχευσεν ist wegen der sehr angemessenen Härte der Laute sehr wahrscheinlich). Zweitens: die Präposition erhält durch die Tmesis plastische Bedeutung d. h. ihren ursprünglichen Lokalbegriff. In einem Gemälde ist nun zwar jedes einzelne Element fixirt, weil die Zeit ein Augenblick ist; aber die Phantasie des Zuschauers reproducirt das Bild in seiner Ursache und Wirkung d. h. verwandelt es aus einem todten Conglomerat von Elementen in ein Stück Leben. Da nun die Malerei in Worten an sich schon eine höhere Thätigkeit der Phantasie beansprucht als die mit Farben, so wird es dem Dichter zwar leichter, naturgemäß zu gruppiren, aber die Theile seiner Bilder müssen schon ein gewisses Leben mit sich führen wegen der Zeitfolge, in der sie in das Gemüth des Hörers fallen. Daher hat denn die Präposition,

dies wesentlichste Glied plastischer Tmesis, stets Leben, d. h. bezeichnet nicht eine Ruhe, sondern eine Bewegung, eine Richtung nach (von) dem Orte. Ueberhaupt ists ja der griechischen Phantasie eigen, Alles werdend, überall Bewegung zu sehen — eine wohl auch philosophisch richtige Anschauungsweise. Deshalb wird man nur dann mit Glück einen Fall von Tmesis (vorausgesetzt, daß er wirklich poetische Tendenz hat, was gewöhnlich äußerlich durch energische Voranstellung der Präposition mit δέ oder dgl. bemerkbar wird) untersuchen, wenn man die Bedeutung der Präposition von vorne herein als eine Bewegung anzeigend annimmt, ἐν δέ also z. B. "hinein", nicht "drinnen", ἐκ (hier) "hinaus" u. s. w. übersetzt. Zuweilen wird man vielleicht im Verlaufe der Untersuchung diese Bedeutung modificiren müssen, aber im Allgemeinen kann man nur so den richtigen Standpunkt zur Ergründung des Sinnes einnehmen. Selbst σύν hat in plastischen Tmesen weit öfter die intensive Bedeutung, welche Bewegung enthält, als die kollektive.

Hecuba 499:

Ταλθύβιος ἥκω, Δαναϊδῶν ὑπηρέτης,
Ἀγαμέμνονος πέμψαντος, ὦ γύναι, μέτα . .

eine anastrophische Tmesis. Das absolut gesetzte μετά ist charakteristisch für das Kategorische des Auftrags und des Auftretens des Herolds. Uebrigens lieben die genitivi absoluti es, so frei als möglich von Objekten und dergleichen Fesseln zu stehen. Μεταπέμπειν heißt überhaupt nachsenden, zu welchem Zwecke ist hier von selbst klar; daher ein σέ (welches Manche in die Stelle conjiciren wollen) überflüßig. Zweck der Figur ist die schon erwähnte emphatische Prägnanz des Ausdrucks.

ib. 508:

ὄλωλες, ὦ παῖ, μητρὸς ἁρπασθεῖσ' ἄπο . .

Gefühlsplastik ist der Charakter dieser Figur; ἄπο der Zielpunkt des Verses, auf welchen der Schmerz der Mutter klagenden Nachdruck legt. Die Trennung vom Kinde ist der Gegenstand, den sie in dem starken, abgerissenen ἄπο leidenschaftlich betont.

ib. 889:

(ὦ πατρὶς Ἰλιάς) τοῖον Ἑλλάνων νέφος ἀμφί σε κρύπτει

Beide Begriffe, „ringsum" und „verbergen" werden durch die Tmesis scharf und kraftvoll hervorgehoben, so zwar daß ἀμφί (stark durch Ictus) wegen der zuerst ins Auge fallenden Ausdehnung der Wolke zuerst und am meisten berücksichtigt wird. Zwei andre plastische Tmesen, doch von tieferer leidenschaftlicher Färbung, gebraucht vom höchsten Schmerze, stehen

ib. 892, 93:

ἀπὸ δὲ στεφάναν κέκαρσαι
πύργων, κατὰ δ' αἰθάλου
κηλῖδ' οἰκτροτάταν κέχρωσαι . .

In 892, wo der Accusativ des Theils durch die Metapher ermöglicht ist, fällt die Plastik der Figur sofort ins Auge. In 893 ward die Präposition, welche in der Composition nur den Begriff der Verschlimmerung („ver") hatte, durch die Tmesis zu ihrer ursprünglichen lokalen Bedeutung „nieder" gebracht und wirkt nun sehr malerisch. Nieder wirbelt der Rauch der brennenden Stadt zu den stehenden Mauerresten, sie schwärzend.

ib. 909:

λεύσσουσ' ἀτέρμονας εἰς αὐγάς,
ἐπιδέμνιος ὡς πέσοιμ' ἐς εὐνάν·
ἀνὰ δὲ κέλαδος ἔμολε πόλιν . .

Vorher die friedliche Situation, die ruhige Stimmung der Troerin — da plötzlich durch die stille Nacht ἀνὰ δὲ κέλαδος. . ., die in Folge der Figur erreichte Hast wird durch das Metrum unterstützt. Die aufschreckende Troerin ist ein wichtiger Theil des nächtlichen Bildes, und diese plötzliche Aenderung der Situation und der Stimmung ist Hauptabsicht der Figur, welche überdies, indem sie den Begriff „auf, hinan" hervorhebt, für Aug und Ohr malt.

ib. 1148:

εἶτ' ἀνὰ στέγας
φυγάδες ἔβησαν· ἐκ δὲ πηδήσας ἐγώ,
θὴρ ὥς, διώκω τὰς μιαιφόνους κύνας . .

Die Bildersucht des wüthenden Schmerzes ist hier Grund der Tmesis. Ihre Wirkung ist im höchsten Grade veranschaulichend. Der

Grieche sagt „herausspringen" sc. aus dem Boden, in dem der Fuß wurzelt.

Orest 167:

οὐκ ἀπ' οἴκων
πάλιν ἀνὰ πόδα σὸν εἰλίξεις,
μεθεμένα κτύπου;

Εἰλίσσειν bezieht sich auf die Verschlingungen des Chortanzes, bei dem man die Füße ganz wohl sich ver- und entwickeln lassen kann. So betrachtet gewinnt das Bild Naturwahrheit, und der Dichter wies mit Recht durch die Tmesis darauf hin. Ἀνά, verstärkt durch einen Ictus, der eben so gewichtig ist wie der auf πόδα und der es von diesem weit genug trennt, und kräftig auch durch seine Zweisilbigkeit, die es mit πάλιν und πόδα quantitativ auf gleiche Höhe stellt, drückt entschieden die Richtung „hinan, empor" aus und giebt der Bewegung des Verses wie des Bildes durch seine Stellung und seine Kürzen Hast und eine gewisse luftige Leichtigkeit, die auch das Metrum bezeichnet. So wirkt die Figur sowohl plastisch als musikalisch, zumal die Worte, ob zwar in erregter Stimmung, doch nur mit halber Stimmkraft gesungen werden.

ib. 189:

ἔκανες, ἔθανες, ὦ τεκομένα με μᾶτερ,
ἀπὸ δ' ὤλεσας
πατέρα τέκνα τε τάδε σέθεν ἀφ' αἵματος . .

Die Simplicia sind, wie wir oft zu bemerken Gelegenheit haben, im Allgemeinen poetischer als die Composita, weil sie einen Begriff rein geben, also ihn in höchster, weil freister, Thätigkeit wirken lassen. Deshalb wohl gebraucht Euripides so viel öfter ὀλλύναι als ἀπολλύναι. Das letztere, wie wir bei Aristophanes besprachen, ward durch die Tmesis sehr zweckmäßig von seiner Trivialität wieder hergestellt. In der vorliegenden Stelle nun giebt die Tmesis beiden Gliedern Kraft und Originalität der Bedeutung und ἀπό noch eine besondre Plastik. Denn dieses, stark durch alle Mittel, malt mit Energie den Schmerz über die Vernichtung. Der Ton beim Vortrag unterstützte diese Thätigkeit der Figur wohl.

ib. 209:

λαβοῦ, λαβοῦ δῆτ', ἐκ δ' ὄμορξον ἀθλίου
στόματος ἀφρώδη πέλανον ὀμμάτων τ' ἐμῶν . .

Wir halten das Bild des aus dem Auge und Munde gewischten Schaumes für unedel. Indessen so wie es ist, wird seine Lebendigkeit und Sinnlichkeit durch die Figur vermehrt. Denn diese verstärkt die Aufforderung und hebt durch Betonung des Lokalen das Bild selbst.

ib. 331:

ὁ μέγας ὄλβος οὐ μόνιμος ἐν βροτοῖς·
ἀνὰ δὲ λαῖφος ὥς τις ἀκάτου θοᾶς
τινάξας δαίμων κατέκλυσεν δεινῶν πόνων. .

Das Bild ist in allen seinen Theilen überaus treffend. Die beiden Hauptmomente darin sind ἀνά - κατά, die den Wechsel des Glücks am besten veranschaulichen. Sie werden durch die Tmesis nach Verdienst emporgehoben; ἀνά besonders erhält viel Gewicht durch seine Stellung und giebt durch den Gegensatz dem durch den Ruhepunkt im Gedanken gekräftigten κατ- noch mehr Gewicht. Auch hier urgirt die Präposition in der Tmesis die Richtung. Da die Figur hier Bewegung und Anschaulichkeit wirkt, und die Stimmung eher beschaulich als leidenschaftlich ist, so können wir sie zu den epischen Tmesen plastischer Tendenz rechnen, wenn schon der Grundton lyrisch wie der ganze Chorgesang ist.

ib. 551:

τοῦτον κατέκτειν', ἐπὶ δ' ἔθυσα μητέρα . .

Ἐπί bezieht sich räumlich auf Aegisth, auf dessen Leichnam Klytämnestra hingeopfert wird. Die plastische Tendenz dieser Tmesis ist um so mehr bemerkbar, als κατ', welches vorhergeht, die lokale Bedeutung von ἐπί hebt. Die Stimmung der Stelle, wie der Figur, ist eher episch als erregt.

ib. 903:

(ὅς εἶπ') ὑπὸ δ' ἔτεινε Τυνδάρεως λόγους
τῷ σφὼ κατακτείνοντι τοιούτους λέγειν . .

Das hervorgehobne ὑπό zeigt plastisch die Reden des Tyndareus den Reden des vorigen Sprechers zur Stütze untergebreitet (cf. sublevare, unterstützen). Doch da Versinnlichung so

recht nur bei sinnlichen Begriffen möglich ist, so kommt die Tmesis hier zwar der Metapher zu Hülfe, wirkt aber nicht frei und an sich selbst.

ib. 938:

πορεύει δ' αὐτὸν ἐκκλήτων ἄπο
Πυλάδης δακρύων· ξὺν δ' ὁμαρτοῦσιν φίλοι
κλάοντες . .

Da die Bedeutung von ξὺν hier collectiv „mit" ist, so wirkt seine Hervorhebung nur emphatisch. Der Ton ist sonst ruhig, das Ganze ein schlichtes Referat, die Figur episch.

ib. 1040:

Elect: ὦ φίλτατ' . . . .
Orest: ἔκ τοί με τήξεις· καί σ' ἀμείψασθαι θέλω
φιλότητι χειρῶν . .

eine lyrische Tmesis mit Gefühlsplastik. Orest vergleicht sein Herz dem Erze, der Schwester Umarmung mit der am Erze leckenden Flamme — ein schönes Bild. So liegt in dem sehr verstärkten ἐκ, indem es die Bewegung „heraus" den Elementen des Bildes beifügt, viel Malerei, die hier Kennzeichen des höchsten Affekts ist. Die Emphase der Figur drückt überdies die Verzweiflung des Schmerzes und den Unwillen über diese Unmännlichkeit, unterstützt vom Tone des Sprechers, gut aus.

ib. 1401:

περὶ δὲ γόνυ χέρας ἱκεσίους
ἔβαλον, ἔβαλον Ἑλένας ἄμφω·
ἀνὰ δὲ δρομάδες ἔθορον, ἔθορον
ἀμφίπολοι Φρύγες . .

Die Hervorhebung von ἀνὰ macht die Situation sehr anschaulich. Orest und Pylades schlingen die Arme um Helenas Knie. Da springen, von Ahnung ergriffen, bewegt von Verdacht, die Diener hastig, jäh auf: ἀνὰ δέ . . Das Metrum eilt durch die Kürzen in geflügeltem Tempo. Das Bild ist lebendig und sinnlich. Tmesis, Metrum und Diplasiasmos tragen die Farben auf. Doch influirt der Diplasiasmos nicht auf die Tmesis; sie wirkt unbeschränkt. Δέ und

der Ictus verstärken die frei hingestellte Präposition, die am Anfange steht, die Bewegung anzugeben.

Phoen. 876:

οὔτε γὰρ γέρα πατρὶ
οὔτ' ἔξοδον διδόντες, ἄνδρα δυστυχῆ
ἐξηγρίωσαν· ἐκ δ' ἔπνευσ' ἀρὰς αὐτοῖς
δεινὰς νοσῶν τε καὶ πρὸς ἠτιμασμένος . .

Heraus aus der Brust gestoßen sehen wir die furchtbaren Flüche, den Söhnen mit dem letzten Athemzuge zugeschleudert. Diese Veranschaulichung, verbunden mit der Kraft, die der ganze Ausdruck durch die Figur erhält, ist auf die gewöhnliche Weise durch Befreiung und Stärkung der Präposition erzielt. Eine eben so in verhältnißmäßig ruhiger Stimmung gebildete epische Tmesis findet sich

ib. 1399:

διῆκε λόγχην κἀπέδωκεν ἡδονὰς
Κάδμου πολίταις, ἀπὸ δ' ἔθραυσ' ἄκρον δόρυ . .

„ab aber brach er die Spitze der Lanze." Die Plötzlichkeit, Gewaltsamkeit des Bruchs, zugleich die Bewegung des Abbrechens drückt die Tmesis besonders vermittelst der energisch und frei auftretenden und wegen der beiden Kürzen das Unerwartete bezeichnenden Präposition wirksam aus.

ib. 1481: παρὰ γὰρ λεύσσειν und 1552 παρὰ γὰρ στενάχειν lies πάρα; Tmesis liegt nicht vor.

Medea 624:

Ἔρωτες ὑπὲρ μὲν ἄγαν
ἐλθόντες οὐκ εὐδοξίαν
οὐδ' ἀρετὴν παρέδωκαν ἀνδράσιν . .

enthält eine sehr merkwürdige Tmesis. Ἄγαν ist kein wirkliches Adverbium, gehört weder zu ἐλθόντες noch zu ὑπερελθόντες, sondern ist reiner Zusatz zu ὑπέρ, welches dadurch, viel mehr als durch die Tmesis selbst, zum höchsten Grade der Stärke gebracht wird, und mit Recht. Denn es sollte die alles Maß überschreitende Liebe, die zur ὕβρις wird, bezeichnet werden. Da der Begriff von ὑπέρ ursprünglich lokal ist, so wirkt er hier in seiner Hervorhebung auch allerdings plastisch, die Emphase war aber Hauptabsicht der Figur.

Pindar hat so *ἀπὸ πάμπαν* und *ὑπὸ κρύφα*, cf. cap. V. — Ebenfalls lyrisch ist die Tmesis in

Hippol. 256:

χρῆν . . εὔλυτα δ' εἶναι στέργηθρα φρενῶν,
ἀπό τ' ὤσασθαι καὶ ξυντεῖναι . .

Die beiden letzten Infinitive hängen von *εὔλυτα* ab. Durch die Tmesis werden *ἀπό* und *ξύν* als Gegensätze hervorgehoben, *ἀπό* zugleich mit plastischer Wirkung; sonst ist wohl Emphase der Zweck.

ib. 588:

τί σοι μήσομαι; τὰ κρυπτ' ἄρα πέφη-
νε, διὰ δ' ὄλλυσαι . .

Auch hier ward zumeist wohl Emphase mit der Figur beabsichtigt, wenn schon das so hervorgehobene *διά* das Bild einer das Leben durchbohrenden Waffe gut wiedergiebt. *Διολλύναι* ist bei Euripides (cf. ib. 1161. 1295) übrigens eben so häufig als *ἀπολλύναι*. Auch der Grund der Figur, die ganze Stimmung ist erregt, lyrisch.

ib, 1105:

(λείπομαι ἔν τε τύχαις) ἀλλὰ γὰρ ἀλλόθεν ἀμείβεται·
μετὰ δ' ἵσταται ἀνδράσιν αἰὼν πολυπλάνητος αἰεί . .

Der originelle Begriff von *μετά*, „zwischen", der in der Composition verwischt war, sollte erneuert werden, daher die auffällige Setzung der Präposition. Kräftigung gewann sie außerdem durch das foliebildende *δέ* und durch ihre Zweisilbigkeit. Ueberhaupt ist die Wichtigkeit nicht zu übersehen, welche die Tmesis gerade für zweisilbige Präpositionen hat, falls diese mit vokalisch anfangenden Verben componirt sind. Denn sie gewinnen dann eine Mora an Gewicht, wenn sie abgetrennt werden, und demgemäß, da die Zunge bei ihnen länger verweilt, beschäftigen auch Ohr und Phantasie sich mit ihrem Begriffe länger.

ib. 1259:

ἄγεις Κύπρι· σὺν δ' ὁ ποικιλόπτερος ἀμφιβαλὼν
ὠκυτάτῳ πτερῷ . .

Hier ist zu *σύν* aus dem Vorigen *ἄγει* zu ergänzen. Solche Fälle von Tmesis, wo die Präposition fast mit adverbieller Selbstständig-

keit supplendo verbo steht, können eigentlich nur bei *πρός*, *ἐπί*, *σύν* vorkommen, die im Usus oft adverbialisirt wurden. Plastisch wirkt die Figur hier natürlich nicht, da der Begriff der Präposition nicht ein lokaler, sondern ein collectiver, abstrakter ist.

ib. 1347:

διά μ' ἔφθειρας , κατὰ δ' ἔκτεινας, φεῦ . .

Bei *διαφθείρειν* und *κατακτείνειν*, die im Usus die specielle Bedeutung hatten fahren lassen, dient die Tmesis als Wiederbelebungsmittel abgestorbener Glieder. Ein Entgegensetzen von *διά* – *κατά* geschah auch kurz vorher ib. 1342, 43 und bereitete die tmetische Figuration derselben vor. Plastik und Emphase sind denn nun die Wirkungen der Figur; dabei gewinnt der Ausdruck durch die Kürzen und den auf die Verba gesetzten Jctus an jäher Hast, die dem Sinne entspricht.

ib. 1367:

ἀμφιτόμου λόγχας ἔραμαι
διαμοιρᾶσαι,
διά τ' εὐνᾶσαι τὸν ἐμὸν βίοτον . .

Die Spitze der Lanze bohrt durch das Leben und treibt es bohrend in den Tod zur Ruhe. So liegt viel Plastisches in dem energischen *διά*, ganz abgesehen von der Emphase, womit es das vorige *διαμοιρᾶσαι* wiederholt. Dieser Fall ist wie 1347 echt lyrisch.

In Alcestis 46 (*ἣν σὺ νῦν ἥκεις μέτα*) bleiben wir wie ib. 66 (*πέμψαντος ἵππειον μετὰ ὄχημα*) bei der Anastrophe stehen.

ib. 160:

ἐλούσατ', ἐκ δ' ἑλοῦσα κεδρίνων δόμων
ἐσθῆτα . .

eine epische Tmesis in ruhiger Erzählung. Die Tmesis hebt den Begriff „heraus" kräftig hervor, um durch die so in den Ausdruck gebrachte Bewegung Versinnlichung zu erzielen. — ib. 1288 lies *ἀνατόλμα*, nicht *ἄνα* (oder *ἀνὰ*) *τόλμα*; von Tmesen durch Tonpause giebt es kein Beispiel; hier ist nicht der geringste Grund zu trennen.

ib. 566:

σίτων παρεῖναι πλῆθος· ἐν δὲ κλῄσατε
θύρας μεσαύλους . .

Die Präposition, frei und verstärkt hingestellt, giebt die Richtung und den Zielpunkt des Befehls. Kraft des Ausdrucks ist Hauptzweck dieser imperativischen Tmesis.

ib. 595:

βοσκήμασι σοῖσι συρίζων
ποιμνίτας ὑμεναίους·
σὺν δ' ἐποιμαίνοντο χαρᾷ μελέ-
ων βαλιαί τε λύκες . .

Die Tmesis giebt hier beiden Begriffen σύν und ποιμαίνεσθαι ihre natürliche Stärke, doch mit dem emphatischen Tone des Staunens; dadurch erhält das ganze Bild — die Luchse mit den Rindern zusammen weidend — tiefere Färbung.

Iph. Aul. 40:

καὶ ταῦτα πάλιν γράμματα συγχεῖς,
καὶ σφραγίζεις λύεις τ' ὀπίσω,
ῥίπτειν τε πέδῳ πεύκην, θαλερὸν
κατὰ δάκρυ χέων . .

eine lyrische Tmesis mit plastischer Wirkung. *Κατά*, obgleich nur durch seine Stellung am Anfange gekräftigt, giebt dem Bilde der niederfallenden Thräne doch die nöthige Bewegung.

ib. 259:

σὺν δ' Ἄδραστος ἦν ταγός

hier neigt σὺν δ' schon zum adverbiellen Gebrauch mit collectiver Bedeutung. Die Tmesis emphatisirt nur den Begriff („mit") der Genossenschaft, und hat sonst keinen Effekt.

ib. 1067:

σὲ δ' ἐπὶ κάρα στέψουσι καλλικόμαν
πλόκαμον Ἀργεῖοι . .

eine lyrische Tmesis mit plastischer Wirkung. *Ἐπί* wird kräftig durch den Versictus und das folgende κάρα, das sogleich als Object eines mit ἐπί componirten Verbum empfunden wird, hebt die Richtung der auf das Haupt sinkenden Kränze energisch hervor. Die Con-

struction ist analog Hecuba 795. *Κάρα* steht *κατὰ μέρος* (*τοῦ ὅλου τοῦ σύ*).

ib. 1332:

δι' ἄρ' ὀλώλαμεν, τέκνον

ein hastiger Ausbruch der Verzweiflung. Der Begriff der in jeder Weise verstärkten Präposition ist sehr emphatisch und hebt sowohl das Bild, das dem *διολλύναι* zu Grunde liegt, als auch die leidenschaftliche Stimmung des Sprechenden hervor. Die Tmesis in solchen jähen Ausrufungen, die nicht von dem Gewichte früherer oder folgender Sätze behindert werden, ist sehr wirksam und kommt gerade bei Compositen von *ὀλλύναι* oft vor. *Ἀπόλωλα* u. dgl. führte der leicht reizbare Grieche immer im Munde.

Andromache 115:

πρὸς τόδ' ἄγαλμα θεᾶς ἱκέτις περὶ χεῖρε βαλοῦσα τάκομαι·

Diese elegische Tmesis veranschaulicht nicht bloß die äußere Haltung der Betenden, sondern malt auch ihr Gemüth. Wie Andromache hinschmilzt (*τάκομαι*) am Bilde der Göttin, fassen ihre Hände krampfhaft doch energielos das Bild, läßt sie bandenlos die Worte entgleiten. In Schmerz aufgelöst ist ihr Gemüth, sind ihre Worte. Daher paßt denn die unverstärkt entfesselte Präposition recht gut in den Ausdruck, in die klagenden elegischen Töne.

ib. 821:

κατὰ μὲν οὖν στένω δαΐας τόλμας,
ἂν ἔρεξ' ὦ κατάρατος ἐγώ, κατά-
ρατος ἀνδράσιν . .

ziehen wir Hermanns Lesart statt des alten *δαΐας τόλμας* vor, weil die Tmesis hier den Begriff *κατά* in zu lokaler Bedeutung und mit zu scharfer Bezeichnung der Richtung hervorhebt, als daß nicht *τόλμαν* das leblose Object von *καταστένειν* sein sollte. Herab auf die vorliegende *τόλμα* (worin des ermordeten Gatten Bild steckt) seufzt nieder die Mörderin; dieser Sinn ist offenbar anschaulicher und wahrer, als wenn man den Genitiv annimmt, also *τόλμα* personificirt und Hermione an der *Τόλμα* ihre Klagen und Seufzer niedergleiten läßt. Die Verzweiflung der Mörderin spricht sich stark

und treu in dem so kräftig und nachdrücklich vorangestellten κατά aus, das in der Tmesis stets großen Effekt macht. Dasselbe ist hier verstärkt außer durch den Versictus auch durch die relative Bedeutungslosigkeit und Schwäche der beiden Partikeln. Es wird in κατάρατος zweimal wiederholt, wie das oft bei der Tmesis geschieht, cf. oben. Die Tmesis ist lyrisch mit plastischer Tendenz.

ib. 1001:

καὶ φονίους ἀνδρῶν ἁμίλλας
ἔθετ' ἀστεφάνους· ἀπὸ δὲ φθίμενοι βεβᾶσιν
Ἰλιάδαι βασιλῆς . .

Der Begriff der Vernichtung, des Untergangs ist hier dreimal in demselben Satze ausgedrückt (in ἀπό, φθίμενοι und βεβᾶσιν = ἀπέθανον), und dies geschieht zum Theil durch Emphatisirung des abgetrennten ἀπό. Eine plastische Wirkung hat die Figur hier nicht. Ἀποφθίμενος ist häufig bei Homer; cf. Od. 5, 110.

ib. 1016:

μέλποντο δυστάνων τεκέων ἄλοχοι·
ἐκ δ' ἔλειπον οἴκους
πρὸς ἄλλον εὐνάτορ' . .

Hier ists zwar ebenfalls eine epische Reminiscenz, indessen sie wird doch mehr von tragischem Pathos durchweht. Ich bin zweifelhaft, ob ich annehmen soll, ἐκ sei in einer Metonymie für ἀπό gesetzt, oder ἐκ anticipire den Begriff des Gehens, den ἔλειπον dann nolens volens annehmen müsse („heraus aber gingen sie, verlassend die Heimath, zu" . . .). Jedenfalls ist die Trennung, die in dem verstärkten ἐκ zur Erscheinung kommt, selber erstes Moment des Bildes. In ähnlicher Weise, als es hier der Fall sein dürfte, zieht die Tmesis

Suppl. 44:

ἀνά μοι τέκνα λῦσαι φθιμένων
νεκύων (ἱκετεύω σε) . .

den Begriff der Bewegung aus dem Verbum hervor, indem sie die Präposition ihn kräftig ausdrücken läßt. Die Hervorhebung von ἀνά (ἄνα gäbe einen unpassenden kategorischen Sinn) hat den plastischen Zweck, die Begriffe „empor" und „lösen" zur rechten Gel-

tung zu bringen. Innerer Grund zur Figur war die leidenschaftliche Stimmung, welche dem Ausdrucke Eile und Eindringlichkeit durch die Tmesis verleihen will.

In dem ähnlichen Falle ib. 54:

μετὰ νῦν δὸς ἐμοὶ σᾶς διανοίας

beschränkt sich die Wirkung der Figur wegen des unplastischen Wesens von *μετά* auf Emphase, auf Verlängerung des Nachdrucks, den der Imperativ hat. *Μεταδός* sollte recht eindringlich gemacht werden, daher seine Verstärkung und Betonung durch Tmesis.

ib. 271:

βᾶθι καὶ ἀντίασον γονάτων, ἐπὶ χεῖρα βαλοῦσα . .

äußerlich ganz analog Andromache 115. Der Ausdruck wird hier feierlicher, weil alterthümlich episch, das Bild anschaulicher, weil durch die energische Bewegung des lokalen *ἐπί* belebt, vermittelst der Tmesis. Ueberdies verstärkt die Figur den im Particip ruhenden Imperativ.

ib. 828:

κατὰ μὲν ὄνυξιν ἠλοκίσμεθ', ἀμφὶ δὲ
σποδὸν κάρα κεχύμεθα . .

zwei lyrische Tmesen mit plastischer Wirkung. Die Stärke der auch sonst gewöhnlichen Phrase *καταλοκίζειν ὄνυξι* wird durch die Tmesis bedeutend vermehrt. Denn die durch Ictus und Partikel gekräftigte Präposition giebt höchst anschaulich die Richtung der niederfallenden Krallen an, und das an sich sehr starke *ἀλοκίζειν* hat damit das nothwendige Gegengewicht in der Anordnung der Effekte. Auch *ἀμφί* drückt kräftig die Bewegung aus und wirkt dadurch veranschaulichend. Gefühlsplastik ist Tendenz der ganzen Stelle; der Schmerz malt in ihr mit treuen wenn auch stark aufgetragenen Farben. Denn sein sind die Krallen, mit denen er den Geist zerfleischt, sein die Asche, die er umdunkelnd um Herz und Sinn streut.

ib. 831:

κατά με πέδον γᾶς ἕλοι,
διὰ δὲ θύελλα σπάσαι,
πυρός τε φλογμὸς ὁ Διὸς ἐν κάρᾳ πέσοι!

Auch hier liegt das größte Gewicht der Verwünschung in der wilden

Malerei der Tmesis, welche die Begriffe der Präpositionen auf die gewaltsamste Weise forcirt. Denn die übermäßige Tonkraft, die gewiß auch außer ihrem durch die Stellung erzielten Nachdrucke auf dieselben fiel, macht den Eindruck zerschmetternd. Die Kraft der Formen wird in allen vier Fällen (828 bis, 831, 832) durch die Wortverbindung höchst wirksam gehoben. Die durch die Tmesis erlangte Energie des Ausdrucks hört mit dem Verbum auf; daher würde, wenn die Verba bald nach der Präposition folgten, der Ausdruck ermatten, so aber kommt die Gewalt, die in der Präposition liegt, nachdem hastig die andern nothwendigen Momente der Bilder (die Substantiva) dazwischen geworfen waren, in dem den Satz schließenden Verbum zu neuer Thätigkeit.

Herc. fur. 53:

. . ἀστρώτῳ πέδῳ
πλευρὰς τιθέντες· ἐκ γὰρ ἐσφραγισμένοι
δόμων καθήμεθ' ἀπορίᾳ σωτηρίας . .

Amphitruo legt auf den Begriff *ἐκ* („heraus gestoßen!") mit der Emphase des Grimms und des Schmerzes den Hauptnachdruck; daher dessen Lostrennung und Kräftigung. Außerdem bewirkt die Tmesis ein Hervortreten der speciellen Bedeutnng der Glieder, die im Compositum sich gegenseitig beengten.

ib. 765:

σὺν τ' Ἀσωπιάδες κόραι

ist *σὺν* (*τε*) Adverbium wie sonst *σὺν δέ*, *πρὸς δέ* etc.

ib. 954:

ἐς πέπλους ὁ μὲν
μητρὸς ταλαίνης, ὃδ' ὑπὸ κίονος σκιάν,
ἄλλος δὲ βωμόν, ὄρνις ὥς, ἔπτηξ' ὕπο . .

Die Stelle ist überaus malerisch — das Kind wie ein Vogel unter den Altar geduckt. Die Nachstellung der Präposition beruht auf richtiger Anschauung; denn dem Zusammenducken folgt die Bewegung unter hinunter und das Verschwinden unter. Dies plastisch auszudrücken, ward die Präposition so abgetrennt. Die Figur ist dem Aeußern nach anastrophisch, sonst wie die ganze Partie episch.

ib. 1023:

κατά σε δακρύοις στένω, πρέσβυ καί . .

Diese Tmesis hat plastischen Zweck und erreicht ihn durch die Emphase des in jeder Weise verstärkten κατά. Der Begriff „nieder" malt die beiden Orte, von wo und wohin die Bewegung geschieht; er vermittelt die beiden Hauptmomente des Bildes, den Greis und den Chor, aus dessen Augen die Thränen auf Jenen herab, ihn niederdrückend, sinken. Στένειν geht hier, obwohl eigentlich vom Schalle gebraucht, auf die sichtbare Aeußerung des Schmerzes (Klagen), indem es eine Bedeutung, die durch κατά-δακρύοις eingeführt ist, annimmt. Diese Passivität der Verba finden wir oft in der Tmesis; sie hat ihren Grund in der relativen Schwäche, mit der das Verbum wegen der Energie der vorhergegangnen plastischen Momente nachfolgt. Der Hörer construirt sich aus den Eindrücken, die ihm die vorangestellte Präposition und dann das Nomen (hier δάκρυα) giebt, einen Begriff, den er als Verbum logisch voraussetzt. Damit muß denn das folgende Verbum nolens volens übereinstimmen, und diese gewaltsame Selbstthätigkeit des Hörers begünstigt den Dichter im freieren Gebrauch der Verba in solchen Fällen.

ib. 1029:

ἆ ἆ! διά μ' ὀλεῖτε!

Die Figur giebt dem Ausdrucke Hast, Zerrissenheit und bezeichnet damit sehr richtig die Höhe der Leidenschaft, von der sie ausging. Es ist ein Schmerzschrei dies διά μ' ὀλεῖτε; das durch den Ton starke διά giebt dem Bilde Leben und Bewegung. Schon um dieser poetischen Schönheit willen verwerfen wir (für διά μ' ὀλεῖτε) mit Wakefield das alte διαμολεῖτε, welches nicht einmal in den Sinn paßt.

ib. 1033:

μή δέσμ' ἀνεγειρόμενος χαλάσας ἀπολεῖ πόλιν,
ἀπὸ δὲ πατέρα μέλαθρά τε καταράξῃ . .

Ἀπό ist emphatisch wiederholt supplendo verbo ἀπολεῖ; durch die Verstärkung der Präposition, die gleichsam einen eignen Zwischensatz einleitet, kommt der Begriff der Vernichtung im Ausdruck zur höchsten Kraft.

Electr. 146:

οἷς αἰεὶ τὸ καθ' ἦμαρ
διέπομαι, κατὰ μὲν φίλαν
ὄνυχι τεμνομένα δέραν . .

Die Präposition, durch Versictus verstärkt, giebt die Richtung „nieder" energisch an und bringt dadurch Bewegung in das Bild (der die Haut niederreißenden Nägel), welches als wilde Aeußerung des Schmerzes diese Stimmung selbst malt. Somit ist die Figur gefühlsplastisch; cf. Suppl. 828.

Zu Electr. 446:

Νηρῇδες δ' Εὐβοΐδας ἀκτὰς λιποῦσαι Ἡφαίστου χρυ-
σέων ἀκμόνων
μόχθους ἀσπιστὰς ἔφερον τεύχεων, ἀνά τε Πήλιον
ἀνά τε πρύ-
μνας Ὄσσας ἱερὰς νάπας, Νυμφαίας σκοπιάς,
κόρας μάτευσ'· ἔνθα πατὴρ ἱππότας τρέφεν Ἑλλάδι φῶς

bemerkt Matthiä: quid sit, nemo aperuit, nec ego declarare possum. Sowie die Stelle vorliegt, ist allerdings eine Erklärung unmöglich. Ich möchte aber *ἔν τε* lesen und das Kolon hinter *μάτευσ'* in ein Komma verwandeln. Dann wäre *κόρας* Genitiv, abhängig von *μάστευσ'* „er berührte, tastete nach" (cf. *μάεσθαι*, *ἐπείγεσθαί τινος*); Subject *πατὴρ ἱππότας* (sc. Peleus), *ἐν* bezöge sich auf die *κόρα* (*Θέτις*) und wäre der Emphase wegen von *τρέφεν* abgetrennt „er erzeugte in ihr . ." Die Tmesis hätte den Zweck, den Ausdruck, der durch die langen adverbialen Verhältnisse von *ἀνά* bis *κόρας* (nach dem ersten *ἀνά* läse man dann besser *δέ* für *τε*) ermattet war, schneller und lebhafter zu machen. — Die Codices freilich haben hier keine Variante.

ib. 1324:

διὰ γὰρ ζευγνῦσ' ἡμᾶς πατρῴων
μελάθρων μητρὸς φόνιοι κατάραι . .

Die Figur bewirkt hier eine sehr klare Herausscheidung des Begriffs der Präposition (se-, der Trennung), der dadurch emphatisch wirkt. Der Nachdruck der Figur stimmt mit dem marschfertigen Tempo des Verses.

In den Fragmenten:

Alex. XVI, 4:

τὸ γὰρ πάλαι καὶ πρῶ-
τον ὅτ' ἐγενόμεθα, διὰ δ' ἔκρι-
νεν ἁ τεκοῦσα γᾶ βροτούς,
ὁμοίαν χθὼν ἅπασιν ἐξεπαίδευσεν ὄψιν . .

Die Tmesis macht hier den Uebergang zu einem zwischen die reflectirenden Sätze eingeschobenen Bilde und giebt demselben Bewegung durch den starken Präpositionsbegriff, der die Vorstellung der nach entgegengesetzten Seiten strebenden Hände urgirt. So wirkt die Figur außer erhöhterer Lebhaftigkeit auch Anschaulichkeit.

Bellerophon XX, 13:

πενίᾳ δ' ἐλάσσων ἐστίν, ἐν δ' ἀλγύνεται . .

Hier herrscht ein reflektirender Ton. Zweck der Tmesis ist Emphatisirung der beiden Begriffe des Compositum, die wegen der unanschaulichen Natur des Verbum nicht plastisch wirken. Doch wird wegen des starken Ictus der Figur die Phantasie des Hörers auf den Verbalbegriff und das zu ihm zu ergänzende instrumentale *πενίᾳ* aufmerksam, und so erhält das Ganze mehr Zusammenhang.

Plut. II. 607. B steht ein von Valckenaer dem Euripides zugeschriebner Vers (als dem Prolog des Phrixus entnommen) *Φοίνιξ πεφυκώς, ἐκ δ' ὁρίζεται γένος* (wohl *Καδμείων*), *ἐξορίζεσθαι* heißt ausgrenzen, ausgehen von . . (cf. Eur. Hipp. *ἐξορίζεται κακὸν προγεννητόρων*); so ist der Vers wohl verständlich, die Tmesis hat, wie es scheint, emphatischen Zweck.

Frgm. incert. trag. LXV:

ὅστις δὲ λύπας φησὶ πημαίνειν βροτούς,
δεῖν δ' ἀγχονῶν τε καὶ πετρῶν ῥίπτειν ἄπο,
οὐκ ἐν σοφοῖσιν ἐστιν, . .

Wir möchten lesen *ῥίπτεσθ' ἄπο* . . (*ῥίπτεσθαι*): „Stricke und Felsen thäten Noth, sich daran herabzustürzen“. Die Construction würde dabei an Leichtigkeit, der Sinn an poetischer Schönheit gewinnen. Denn das Bild träte klar und naturwahr hervor. Jedenfalls ist die Stelle in dieser Gestalt verderbt.

Dies sind alle Fälle von Tmesis bei Euripides; wir gehen nun zur Besprechung der allgemeinen Resultate über. — Wir fan-

den im Ganzen 82 Tmesisfälle (14 mit κατά, 10 ἀνά, 12 ἀπό, 10 ἐκ, 8 διά, 9 ἐπί, 5 σύν, 3 ἐν, 3 ἀμφί, 3 μετά, 2 ὑπό, 2 περί, 1 ὑπέρ). Was das Aeußere der Tmesis bei Euripides anlangt, so erscheint sie im Allgemeinen wie bei seinen Vorgängern. Meist beginnt die Präposition den Satz, dann folgt δέ oder eine ähnliche Partikel oder Enklitika, dann das Verbum. Oft aber ist auch das Verbum durch andere Wörter von der Präposition getrennt, die auch nicht immer den Satz anfängt. Euripides eigenthümlich ist die Nachstellung der Präposition in vielen Stellen, die wir anastrophische Fälle nannten. — Die Präpositionen sind bei Euripides in der Tmesis meist zweisilbig und stehen in allen möglichen Graden der Betonung, zuweilen durch alle drei Kräftigungsmittel, Stellung, Versictus, folgendes schwaches Wort, zuweilen durch eins oder zwei derselben hervorgehoben, zuweilen gar nicht verstärkt, sondern auf den Nachdruck beschränkt, den ihnen die bloße Abtrennung gab. Die Begriffe, die zur Tmesis genommen wurden, waren meist sinnliche; concrete Verba und Substantiva (als Objecte oder dgl.) bildeten die Glieder der Figur. Nur selten stehen abstrakte Begriffe in der Tmesis. Daß dieselben aber doch zuweilen vorkommen, ist bezeichnend für Euripides, denn es liegt etwas Ueberemphatisches in derartiger Verbindung zweier Figuren (Tmesis und Metapher). Wie im Aeußern die Abtrennung auf jede mögliche Art geschieht, so wird auch jede verschiedne Wirkung erzielt Je nach der stärkern oder schwächern Hervorhebung der Präposition und nach der größern oder geringern Plastik des Verbum und der übrigen Begriffe wirkt die Figur mehr oder minder energisch. Immer aber ist Plastik ihre Folge, wenn auch nur schwache, und selbst da, wo der Dichter nur Emphase des Gefühls oder Gedankens beabsichtigte. Kraft und Eile des Ausdrucks sind die natürlichen Folgen der Tmesis, als der Auflösung eines langen Worts in zwei kürzere lebendige. Daneben hat sie noch musikalischen Werth, da sie den Ton durch Vermehrung der Kürzen oder Längen des Werthes bald hurtig und jäh, bald langsam, feierlich macht, immer aber in Etwas afficirt. — Da durch die Tmesis die beiden Glieder des Compositum mit größerer Emphase ausgesprochen werden, so fallen ihre Begriffe mehr auf,

und dadurch erhält der Ausdruck eine concinne Präcision und eine subtile Deutlichkeit, die, ganz der sonstigen euripideischen Gedankenausführung gemäß, zuweilen nicht zum Vortheil des Totaleindrucks hervortreten. Denn die Präposition giebt, indem sie zuerst und mit Energie auf den Sinn wirkt, dem Gemüthe eine ganz specielle Disposition der Vorstellung. Sie bringt eine bestimmte Farbe, einen besondern Ton von vorne herein in das Bild, dessen Mittel die Tmesis ist, und die folgenden Momente des Bildes gruppiren sich nach oder an diesem Hauptpunkte. Dies kommt daher, daß die Emphase der Präposition die lokale Bedeutung rein heraushebt und zwar stets mit dem Begriffe der Richtung, nicht der Ruhe. Bei Euripides macht sich dieselbe Wirksamkeit der Tmesis besonders bemerkbar. Präpositionen, die sonst eigentlich keine Richtung bezeichnen (wenigstens nach der gewöhnlichen Vorstellung, wie ἐν), die ferner sogar mit Verben componirt waren, welche ebenfalls für intransitiv gelten (wie ἵστασθαι, ἀλγύνεσθαι), drängten im Tmesisfalle den Begriff der Bewegung dem Hörer auf. Präpositionen von auch sonst zugestandner Bedeutung der Richtung, wie κατά, ἀνά, waren mit Verben componirt, welche den Begriff der Bewegung nicht sehen lassen (wie βοᾶν, κεχρῶσθαι, πιμπλάναι, κρίνειν), und brachten durch ihre tmetische Stellung dennoch diesen Begriff sehr entschieden zur Geltung, ohne den innern Zusammenhang mit dem Verbum irgendwie aufzugeben. Ueberhaupt ward fast stets mit der Präposition ein Begriff der Bewegung in den Gedanken gebracht, den der Verbalbegriff nachher annehmen mußte. Dieser ganz bestimmte Charakterzug ist für die euripideische Tmesis von bedeutender Wichtigkeit. Er bezeichnet ihre poetische Wirksamkeit. Indem nämlich die Präposition so von vorne herein den Begriff der Bewegung einführt, erhält der Ausdruck, das Bild Leben. Darum fanden wir immer lebendige Plastik als Wirkung der Tmesen auch in Stellen, wo die einzelnen Elemente an sich leblos schienen. Daß diese Eigenthümlichkeit, nicht ruhige Situationen, sondern ein werdendes Stück Leben zu malen, in sich berechtigt sei, wird Niemand leugnen. Im Allgemeinen freilich macht sich eine Bewegung der Elemente der Bilder auch bei andern Dichtern sehr

bemerkbar, jedoch nicht so vorherrschend. Euripides betrachtet die Tmesis als emphatische Figur, Sophokles überhaupt als plastische. Aber so berechtigt das affektvolle Naturgefühl des Ersteren ist, so kann man sich doch nicht verhehlen, daß, wo der Stoff selbst lebt, der beherrschende Gedanke weniger scharf aus der Masse hervortritt, — kurz Euripides ist mehr genialer Reproducent des Stoffes als sein Beherrscher; ganz anders verhält sich Sophokles. Dieser Unterschied wird klarer durch die Beobachtung, daß Sophokles die Tmesis meist im Dialog und episch, Euripides meist in Chören und lyrisch anwendet; der Chor bei diesem ist erregter. — Wir unterscheiden auch bei Euripides zwei Hauptklassen von Tmesen, epische und lyrische. Seine epische Tmesis basirt auf (relativ) ruhiger Stimmung in der Erzählung, Beschreibung von Außendingen. Ihre Erscheinung ist an keine bestimmten Regeln gebunden. Sie erscheint meist, wie auch bei Andern, so, daß die Präposition mit folgender Partikel oder dgl. den Satz beginnt, oder auch dem Verbum ohne Partikel folgt, oder mitten im Satze vor dem Verbum steht. Meist ruht der Ictus auf der Präposition; doch richtet sich Alles nach dem augenblicklichen Bedürfniß. Ihr Zweck ist plastisch, sie malt, schildert, immer aber mit lebenden Farben, d. h. gruppirt nicht bloß. — Bei Weitem größer ist die Zahl der lyrischen Tmesen. In ihnen bricht stets auch bei scheinbar rein epischen Zwecken der lyrische Grundton durch. Ihre Ursache ist lyrische Erregtheit, ihr Zweck Emphase des Gedankens oder Bildes, ihre stete Wirkung Lebendigkeit des Gefühls und Ausdrucks. Eine besondre Tendenz, die sie oft verfolgt, ist Gefühlsplastik, d. h. eine solche Wirkung auf den Hörer, daß er das Gefühl in seinen plastischen Aeußerungen sich selber malen sieht. Ihre Erscheinung im Ausdruck hat keine feste Regel; doch steht die Präposition fast immer vor dem Verbum. — Zuweilen dient die Tmesis dem Euripides als grammatisches Mittel, um den speciellen Begriff des Verbum aus dem Compositum herauszuschälen oder zu modificiren, oder um das fehlende Objekt zu ersetzen. Manchmal bildet die Präposition mit dem folgenden Substantiv (Objekt oder adverbielle Bestimmung) einen Begriff, den nachher das Verbum annehmen muß. Hier spielt der grammatische Zweck schon wieder in den

poetischen über, der überhaupt herrscht. Die musikalische Wirkung, durch Zerlegung eines hemmenden Worts in zwei kürzere oder durch Kräftigung klangloser Präpositionen, durch Erzielung von Kürzen (besonders bei zweisilbigen Präpositionen) mehr Wohllaut und Rhythmik zu geben, stellt sich zwar oft bei der Tmesis ein, ist jedoch wohl nie allein mit ihr beabsichtigt worden. — Man sieht, die Geschicklichkeit, mit der Euripides diese Figur anwendet, ist eben so groß wie ihre Thatkraft. Daher ist die Frage nach den Grenzen des Gebrauchs derselben leicht beantwortet: er gebraucht sie, wenn sie nützt. Aber sie nützt nur da, wo sie poetisch zu wirken hat. Daher liegen ihre Grenzen im poetischen Gefühle des Dichters. Euripides, überhaupt rücksichtsloser und künstlicher als seine Vorgänger, auch durch die Antecedenzen derselben im Gebrauche dieser immer doch abnormen Figur im Allgemeinen gehoben, bedachte sich weniger als jene selbst Präpositionen von mehr reflektiver, von abstracterer Bedeutung (wie μετά, περί, ὑπέρ) sinnliche Wirkung, sinnliche Bedeutung zu geben. Dennoch thut er dies nicht oft. Denn auch er erkannte richtig, daß, wie jedes Mittel, so das poetische, wenn oft gebraucht, bald wirkungslos und selbst lästig wird. Daher beschränkt er sich im Verhältniß zu seiner Natur und seinem Style eben so sehr als Aeschylus und Sophokles. Interessant ist in dieser Beziehung eine Vergleichung der Zahlen. Aeschylus hat (cf. oben) 15, Sophokles 20, Euripides 82 Fälle von Tmesis; das ergiebt durchschnittlich auf eine Tragödie bei Aeschylus 2—3, bei Sophokles 3—4, bei Euripides 4—5. Man sieht den Fortschritt der Dichterfreiheit und die Elasticität der Figur; denn überall machte sie guten poetischen Effekt. Das Wesen der Figur erkannten alle drei Dichter sehr richtig und stimmen im Großen und Ganzen hinsichtlich ihrer überein.

Wir wollen noch einige Eigenthümlichkeiten des Euripides hinsichtlich der Tmesis erwähnen, dahin gehört: die anastrophische Tmesis, die oben hinlänglich besprochen ward; das zuweilen bemerkte Ineinanderfließen einer andern Figur und der Tmesis, wobei letztere stützend, dienend erschien; der übrigens seltene Gebrauch abstrakter Begriffe in plastischen Tmesen; die sehr wirksame Malerei für Aug'

und Ohr, wo wir Töne sahen (wie Bacch. 114) d. h. wo die Bilder aus Farben und Tönen bestanden; die Vorbereitung auf die tmetisch stehende Präposition durch dieselbe Präposition oder eine ähnliche, wohin auch das Anklingen der Tmesis an eine andere Wortgruppe desselben Verses gehört; die (einmalige) Ueberemphase der Präposition durch ein ihr eigens hinzugefügtes Adverbium; endlich die tmetische Setzung der Präposition supplendo verbo.

Dr. W. Pierson.

(Schluß folgt).